

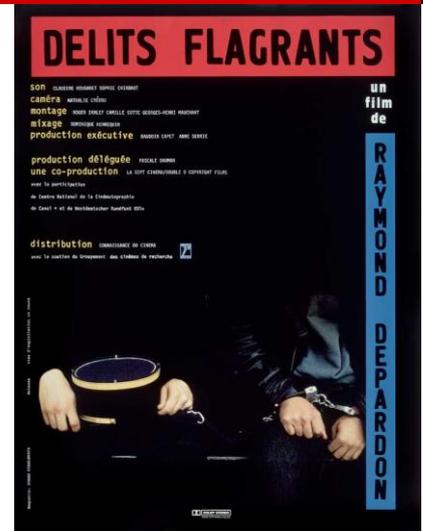
DÉLITS FLAGRANTS

de Raymond DEPARDON

FICHE TECHNIQUE

Pays : France
 Durée : 1h45
 Année : 1994
 Genre : Documentaire
 Directeurs de la photographie : Raymond DEPARDON, Nathalie CREDOU
 Son : Claudine NOUGARET, Sophie CHIABAUT
 Montage : Roger IKHLEF, Camille COTTE, Georges-Henri MAUCHANT
 Coproduction : Double D Copyright Films / La Sept Cinéma
 Distribution : Palmeraie et Désert
 Avec les substituts du procureur de la VIII^e section du Palais de Justice de Paris dont Michèle BERNARD-REQUIN, des avocats commis d'office dont Pierre-Olivier SUR, une psychologue
 Sortie : 12 octobre 1994

Meilleur film documentaire César 1995



SYNOPSIS

Paris, le Palais de Justice.

Des personnes arrêtées en flagrant délit passent devant le substitut du procureur pour un entretien. Les prévenus se succèdent. Un voleur à la tire. Un drogué. Un joueur de bonneteau, indicateur de police. Un mari violent. Une femme alcoolique. Un garçon qui a insulté des policiers. Un « fils de famille » qui a taggué un wagon de métro. Des étrangers en situation irrégulière. Une fille en rupture de famille, prostituée pour survivre. Un chômeur, voleur de portefeuille, sans antécédents...

Aveux, regrets, mutisme, monologue, roublardise ou dialogues de sourds. Un huis-clos exceptionnel où s'affrontent substitut et prévenu.¹

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Le documentaire selon Depardon : un cinéaste du dispositif ?

Selon Alain Bergala, le cinéma documentaire de Depardon est un cinéma du « dispositif », c'est-à-dire qu'il refuserait toute mise en scène, tout point de vue, toute empathie ou toute antipathie et serait « une machine à cadrer le réel » : « chaque plan filmé par Depardon acquiert immédiatement la dignité d'un document ethnographique ». De plus, toujours selon Bergala, « le réel capté dans ses plans reste du réel nu et cru ». Le « dispositif » de Depardon permettrait donc de saisir le réel à l'état brut, et Bergala se prend à rêver d'un avenir où « des chercheurs de tous ordres [...] y trouveront une source incroyable d'observations, d'informations objectives avec le sentiment de ne pas travailler sur une réalité déjà interprétée, filtrée... ». Par ailleurs, Alain Bergala affirme que « l'œuvre cinématographique [...] trace le portrait le plus ample et le plus riche de la France et des Français... »².

Quel est donc ce « dispositif » qui ne serait pas une mise en scène ? Depardon, lui-même, dans les bonus du DVD³ précise qu'il recherche l'épure, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à donner, par une succession de champs-contrechamps par exemple, l'illusion du réel. Le cadre est fixe et toujours le même (ou presque) : à gauche le prévenu, au centre le bureau, à droite le ou la substitut du procureur. Tout se passe dans ce cadre fixe. Aucun pano ou zoom ne viendra « chercher » l'un des deux personnages. En revanche, le

¹ In https://boutique.arte.tv/detail/delits_flagrants, consulté le 28/10/2019

² « L'équation Depardon par Alain Bergala », *Depardon cinéma*, livret, éd. ARTE France développement, 2013

³ *Flagrants délits* in coffret *Depardon cinéma*, DVD, éd. ARTE France développement, 2013

spectateur entend tout. Depardon insiste d'ailleurs sur la présence d'une perchiste de « fiction » qui vient « téter le cadre » pour prendre le son là où il est le meilleur, tandis que le cadreur tente de se faire oublier, voire baisse les yeux.

Ce « dispositif » qui tend effectivement vers l'épure, nous semble cependant être une mise en scène et nous semble être la manière singulière dont Depardon dresse son portrait de la France. En effet, une mise en scène qui tend vers l'épure est encore une mise en scène. Ici, le cadre principal nous paraît très travaillé parce qu'il donne à voir de profil jusqu'aux chevilles (les pieds sont coupés), séparés par une lourde table, les personnes arrêtées face au substitut du procureur. La manière dont chacun occupe sa chaise (à gauche une chaise fixe, à droite un fauteuil à roulettes avec accoudoirs) et la table, la manière dont chacun se tient, regarde ou ne regarde pas, vont occuper l'attention du spectateur et sont signifiants. Ce dispositif est donc une mise en scène. Le dispositif est d'ailleurs rarement oublié par les « acteurs » du film qui lui jettent régulièrement des regards caméra. Que la caméra et le caméraman ne répondent pas est aussi un choix esthétique et politique. Pour autant, sa simple présence modifie forcément le réel : « Cet engin de sept kilos, fragile et peu maniable, que Nils traînera partout et qu'il faudra caler à chaque prise de vue sur un imposant trépied, deviendra un compagnon, un tiers, œil toujours disponible à qui montrer un visage digne, créant par sa seule présence cette dissociation que permettent la photographie comme l'écriture : creuser un écart qui fait de chacun son propre témoin. », rappelle Hélène Gaudy dans *Un monde sans rivage*⁴. « Montrer un visage digne », « être son propre témoin », c'est peut-être ce que revendique le cinéma documentaire de Depardon. À la manière d'un Balzac et d'un Zola au XIX^e siècle, s'il témoigne sans relâche, s'il dresse un portrait « réaliste » – et non réel – de la France, ce n'est ni un portrait dénué de poésie ni de pensée politique. Nous ne rappellerons pas ici la naissance du cinéma, qui serait à l'origine documentaire, ni les liens fusionnels entre cinéma fictionnel et documentaire, ni non plus la recherche éperdue des réalisateurs pour donner à faire « apparaître ce qui sans toi ne serait peut-être jamais vu »⁵, ni leur désir insatiable de filmer le fantôme, de donner la voix aux sans-voix⁶. Nous montrerons comment Depardon lie photographie et mouvement, puis parole. Nous reviendrons encore une fois sur la question du réel en nous demandant si *Flagrants délits* est un film politique ou dépolitisé. Enfin, le découpage du film que nous avons fait montrera que la narration du montage s'inscrit dans la tragédie moderne tout en cherchant à la dépasser.

2 – Photographie et parole chez Depardon

Le cinéma documentaire de Depardon est d'abord une écriture socratique : « Lui, il voit ce qu'il ne sait pas », selon Jean Rouch⁷. Depardon « voit ce qu'il ne sait pas » grâce à son dispositif « photographique » qui signifie littéralement « écriture de la lumière ». Ainsi, pendant 5 semaines, Depardon a enregistré 40 heures de rushes, 86 personnes arrêtées, 3 substituts du procureur. Le dispositif lui a permis de saisir « un instant parmi d'autres, sans savoir tout de suite ce qu'il a d'unique, de signifiant, cela, on ne le comprendra que dans un second temps, comme l'image se révèle dans les bains chimiques bien après le moment de la prise de vue, comme s'y éclaire trop tard l'expression de certains visages⁸ ». On notera que l'image est fixe, quasi-photographique pour l'essentiel, que le mouvement a lieu à l'intérieur du cadre et que ce mouvement provient des personnages qui occupent l'espace. Le cadre récurrent, qui revient 14 fois pour les 14 personnes retenues au montage, montre un angle de mur à gauche derrière le prévenu qui est doublement encadré et enfermé par le cadre et le mur. On ne voit jamais le mur derrière la ou le substitut du procureur. Les rencontres avec les avocats et avec l'enquêtrice de personnalité, soit trois autres plans, reprennent le même dispositif : à gauche le prévenu, à droite le représentant de l'Institution, une table les sépare, les personnages sont de profil. Cependant, les cadres sont plus rapprochés, on ne voit pas ce qui se trame sous la table, la caméra est située légèrement au-dessus de la table et des personnages, une lampe posée sur la table adoucit la scène et la rend plus intime et plus chaleureuse. Deux plans sont en mouvements, en travelling épaulé derrière un prévenu et un policier qui marchent dans le dédale des sous-sols du Palais. Dans ces cas, les personnages ne parlent pas et on entend leurs pas qui claquent dans le bourdonnement

⁴ *Un monde sans rivage* d'Hélène Gaudy, éd. Actes Sud, 2019

⁵ *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson, éd. Folio Gallimard, 1975

⁶ Pour en savoir plus sur le cinéma documentaire, j'ai rédigé à l'occasion de cette fiche une définition du documentaire et ses rapports avec la fiction : http://www.premiersplans.org/festival/documents/fiches_pedagogiques/2019-fp-nostalgie-de-la-lumiere.pdf

⁷ « L'équation Depardon par Alain Bergala », *Depardon cinéma*, livret, éd. ARTE France développement, 2013

⁸ *Un monde sans rivage* d'Hélène Gaudy, éd. Actes Sud, 2019

inquiétant du Palais. Le dispositif cinématographique de Depardon renvoie au dispositif photographique : ce qui prévaut, c'est la composition d'un cadre fixe, composé et pensé comme un tableau. Ce dispositif a sans doute été le même pour les 86 personnes filmées puisque le cadre ne varie pas pour les 14 personnes retenues au montage. Comme nous l'avons déjà remarqué, pour autant, ce cadre n'est pas neutre et il raconte par sa composition, certes « naturelle », les rapports de domination entre la ou le substitut et le prévenu. Il n'est pas neutre par exemple de voir sous la table, et que la caméra soit comme assise et observe les deux personnages de profil. Il n'est pas neutre non plus que la ou le substitut soit bord cadre et que le mur ne l'encadre pas une seconde fois. De même, que le prévenu soit sur une chaise tandis que le substitut est sur un fauteuil plus confortable et mobile n'est évidemment pas une mise en scène, mais la composition et la fixité du cadre viennent révéler, comme pour une photographie, une domination de classe et les tentatives des déférés pour y échapper. Ces cadres fixes sont remplis de paroles et de gestes. C'est toujours la ou le substitut qui démarre l'entretien et le clôt, elle ou il tient un stylo et rédige un rapport de l'entretien qu'elle ou il fait signer au prévenu, puis lui signifie son congé, tandis que le prévenu se lève et est menotté par un policier. On constatera d'ailleurs qu'un policier silencieux est présent pendant l'entretien puisque qu'il entre parfois dans le cadre à gauche quand le prévenu s'agite trop. La ou le substitut lit les rapports des policiers au prévenu, lui donne des ordres et reformule ses paroles. Comme l'écrit Alain Bergala, le cinéma de Depardon se passionne pour ceux dont « l'accès au langage est lent, entravé, laborieux ou déréglé ». Surtout ici, il leur donne la parole, la possibilité de montrer « un visage digne » : plusieurs personnes adressent des regards de connivence à la caméra, se recoiffent, sourient, mais surtout semblent jouer ou témoigner pour les témoins que nous sommes. Cependant, lors de ces entretiens rapides, parfois moins de dix minutes, la ou le substitut décide d'une procédure dite de comparution immédiate ou de la libération de la personne qui reçoit une convocation pour un jugement ultérieur. Le documentaire ne dit pas quelles peines ont enduré les personnes. Depardon, dans les compléments du DVD, affirme qu'il s'agit d'un choix réfléchi pour que nous gardions en tête les entretiens, et il ajoute que beaucoup ont « pris du ferme ».

3 – Un cinéma politique ou dépolitisé ?

La parole et le rôle du substitut est donc politique, puisque non seulement il reformule les paroles du déféré, mais aussi parce qu'il donne et reprend la parole, et surtout parce qu'il décide selon sa perception du déféré de le libérer ou non. C'est toute la misère du monde qui défile dans cette VIII^e section, celle des « crimes et délits flagrants » : un seul « bourgeois » pour treize « misérables » dont le corps, les vêtements et le langage hurlent une misère qui vient s'échouer dans cette VIII^e section après des mois d'errance. Le choix politique de Depardon est de les montrer comme à nu, comme sans montage, dans une succession d'entretiens qui, confrontés et juxtaposés ensemble, révèlent encore une fois les antagonismes et les similitudes de ces personnes face à la Justice. Depardon parle de colère face aux maltraitances qu'ils subissent, face à une justice punitive qui pourtant ne les arrête pas (dans le sens où l'on devine que beaucoup vont continuer), une justice qui ne pense jamais la guérison et encore moins la prévention. Depardon parle aussi de colère face aux mensonges, au jeu de dupe, que chaque déféré joue dans la narration de son délit pourtant flagrant. Pourquoi mentent-ils ? Depardon est sans réponse. Peut-être que « la jeune femme en rupture » répond à ses questions : elle construit sous nos yeux, face à ses trois interlocuteurs, un personnage héroïque, romanesque, menteur, séduisant et séducteur, à l'inverse de la misérable junkie, prostituée, voleuse, atteinte du sida à 21 ans, la personne seule, morbide et désespérée qu'elle est en-dehors de l'œil de la caméra. Depardon dit enfin que son film est politique même s'il ne doit pas l'être, dans le sens où il ne s'est pas permis ni d'intervenir ni de juger au moment des captations. C'est la narration à laquelle le montage oblige qui lui permet de structurer son film comme une tragédie que la colère et la dénonciation dépassent.

4 – Narration et montage

86 personnes arrêtées, 14 personnes retenues, 3 substituts, 2 avocats, une enquêtrice de personnalité, c'est ce que nous voyons durant le film. Cependant, on pourra découper le film en actes et en scènes pour en dégager la construction narrative. En effet, le film se regarde non comme un simple document, mais comme une histoire qui progresse, et à laquelle le spectateur s'intéresse et éprouve des émotions et des

pensées, alors qu'il lui est impossible de repérer et de vérifier pendant le visionnage si le film comporte bien 14 histoires, parce qu'il est embarqué dans un propos et un montage qui font naître le tragique en 5 actes, avec une unité de lieu réelle et une unité de temps fictionnelle.

On notera aussi que l'effet de réel est d'autant moins prégnant que le monde de 1994 est aujourd'hui, plus de vingt ans après, un monde disparu (les corps, les mots et les gestes), et que ce monde est désormais voué à la nostalgie. Il n'en reste que la lumière photographique et cinématographique. Cependant, nous savons que le fonctionnement de la justice est le même, voire est encore davantage inégalitaire et méprisant. Nous savons aussi que ces personnages existent toujours et que la misère psychologique et sociale s'est encore accentuée. C'est peut-être ce qui provoque le sentiment d'injustice cuisante et de colère vibrante lorsque nous visionnons ce film. Nous supposons surtout que c'est sa construction narrative qui fait surgir cette colère doublée d'un sentiment d'impuissance.

Le plan proposé est le suivant :

- Le générique de début et la voix *off* de Depardon
- Introduction : dehors et dedans
- Acte I : devant le substitut du procureur : 7 personnes, 7 histoires
 - Des substituts face caméra, au téléphone, une inquiétante étrangeté
- Acte II : devant le second substitut : 3 personnes, 2 affaires et un avocat
 - Présentation du troisième substitut
- Acte III : devant le troisième substitut : « le fils de famille »
 - Retour dans les sous-sols : dépôt
- Acte IV : « une femme en rupture » devant l'enquêtrice de personnalité, le substitut et son avocat
 - Vers une conclusion ? Du sous-sol au dehors, la nuit
- Acte V : devant le troisième substitut : 2 hommes étrangers, une justice injuste
 - Un curieux générique de fin

5 – Exploitation du film

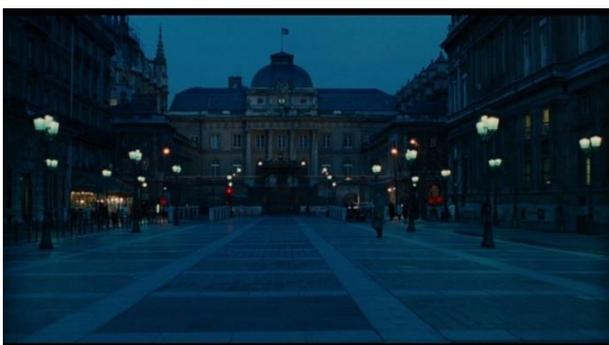
Le découpage qui suit et les photogrammes pourront donner lieu à :

- des analyses filmiques en faisant compléter le découpage proposé et en analysant les photogrammes (comme cela est fait pour les premiers photogrammes). De plus, la démarche de Depardon pourra être comparée au travail des sociologues, et en particulier au travail réalisé dans *La misère du monde* sous la direction de Pierre Bourdieu,
- des écritures créatives comme celle donnée en exemple à la fin de la fiche : choisir par exemple l'Acte III, le fils de famille, et rédiger à la manière de Sophie G. Lucas. On pourra aussi proposer de rédiger à la manière d'Annie Ernaux dans *Regarde les lumières mon amour*.

- Le générique de début et la voix *off* de Depardon

<p>Une personne arrêtée en flagrant délit par la police est, à l'issue de la garde à vue, et sur instruction d'un magistrat du parquet, conduite au palais de justice dans les locaux du dépôt de la préfecture de police.</p> <p>Cette personne comparait alors devant un substitut du procureur qui lui notifie les infractions reprochées, et procède à son audition dans les bureaux de la 8ème section chargée des crimes et délits flagrants.</p> <p>Après cet entretien, soit la personne déférée fait l'objet d'une procédure dite de comparution immédiate, et dans ce cas elle peut, si elle le désire, s'entretenir avec un avocat avant d'être jugée par le tribunal correctionnel en audience publique, soit elle est libérée et reçoit une convocation pour une audience ultérieure.</p> <p>Ce film retrace l'itinéraire procédural de ces personnes, de leur arrivée au dépôt jusqu'à l'entretien avec l'avocat.</p> <p>Nous tenons à remercier les 86 personnes arrêtées qui nous ont manifesté leur confiance en acceptant d'être filmées. Nous avons retenu 14 personnes qui ont été définitivement jugées, et par souci de respecter leur anonymat, nous avons volontairement modifié les noms propres.</p> <p>C'est à titre exceptionnel que ce film a été autorisé, sous des conditions bien précises, afin de garantir le secret de l'enquête et le secret professionnel.</p>	<p>Tout d'abord, le film est introduit deux fois : d'abord par un générique, et par la voix <i>off</i> qui pose le contexte « objectif », le dispositif « réaliste », et les choix du réalisateur. Celui-ci se pose en même temps en tant que réalisateur à travers la voix <i>off</i> et le dispositif cinématographique qui va suivre.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- Introduction : dehors et dedans

	<p>Ensuite, le film commence par un plan d'ouverture en fondu au noir face au Palais de Justice de Paris, semble-t-il au petit matin, il fait encore nuit, le quartier est riche et cossu.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Le second plan nous plonge dans les sous-sols labyrinthiques, crasseux et indignes du Palais. Nous marchons dans le dos d'un prévenu accroché à un policier, qui l'emmène toujours plus loin dans les ténèbres.</p>
	<p>Deux hommes sont assis. Le policier à gauche tient son képi et la « laisse » du déferé. Ce dernier, à droite, est entravé et serre les poings. On ne voit d'eux que l'attente, la fonction sociale, ainsi que le bas du tronc et les jambes. Quand ils vont se relever, on verra leur entrejambe et ils sortiront du cadre. Nous ne verrons jamais le visage de ce prévenu.</p>

- Acte I : devant la substitut du procureur : 7 personnes, 7 histoires



- Des substituts face caméra, au téléphone, une inquiétante étrangeté





- Acte II : devant le second substitut : 3 personnes, 2 affaires et un avocat





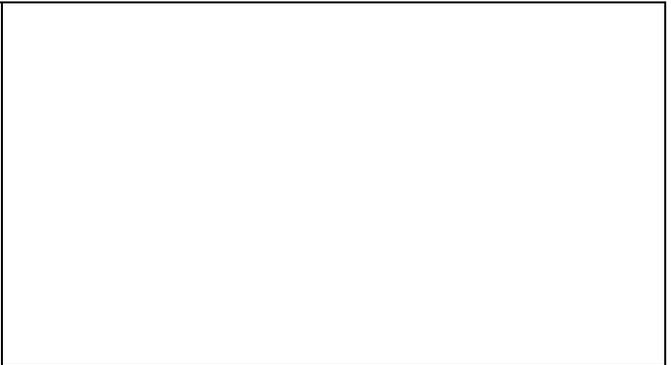
- Présentation du troisième substitut



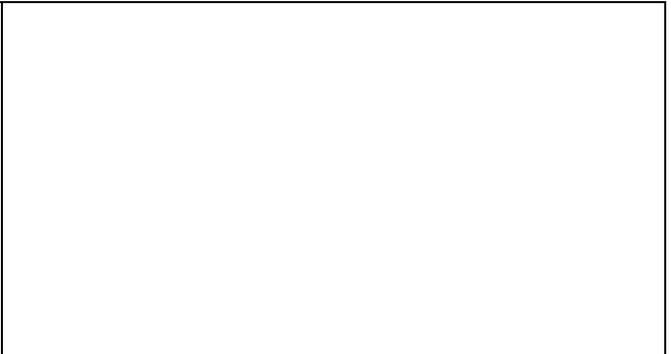
• Acte III : devant le troisième substitut : « le fils de famille »



- Retour dans les sous-sols : dépôt



- Acte IV : « une femme en rupture » devant l'enquêtrice de personnalité, la substitut et son avocat



- Vers une conclusion ? Du sous-sol au dehors

- Acte V : devant le troisième substitut, 2 hommes étrangers : la dénonciation en creux d'une justice injuste

	
-------------------------------------------------------------------------------------	--



- Un curieux générique de fin



6 – Pour aller plus loin

« L'équation Depardon par Alain Bergala », *Depardon cinéma*, livret, éd. ARTE France développement, 2013

- Extrait 1 : « Un cinéaste du dispositif »

S'il y a un cinéaste qui a été pendant trente ans à contre-courant de tout ce qui s'est pensé et écrit sur le documentaire, c'est bien Depardon. J'imagine la force de caractère et l'entêtement qu'il lui a fallu pour suivre, vraiment seul, son intime conviction (la caméra n'est pas faite pour comprendre, pour analyser, pour juger) à une époque, celle de ses débuts, où la pensée politique dominante du cinéma documentaire stigmatisait cette « neutralité » jugée impossible et vouée à une indigne compromission idéologique. Jean Rouch filmait parfois, lui aussi, en Afrique, des rituels qu'il ne cherchait pas d'abord à comprendre. Il a dit un jour de Depardon : « Lui, il voit ce qu'il ne sait pas. » La formule était juste.

On l'aura compris, si Depardon est un cinéaste de la modernité, c'est qu'il aura fait le choix intuitif, dès le départ, d'un cinéma du dispositif contre un cinéma du point de vue, même documentaire. Il a eu très tôt l'intuition - à une époque où l'on ne parlait que de « morale du point de vue » - que le réel n'était jamais aussi riche qu'attrapé dans sa complexité par un dispositif sans état d'âme.

Là où la plupart des documentaristes pensent qu'il faut repenser leur mise en scène à chaque plan et prendre position à chaque prise devant le réel, Depardon pense qu'un dispositif est toujours préférable car il permet de faire l'économie de l'opinion du filmeur sur le filmé, de ses jugements personnels nécessairement réducteurs. Le mot d'ordre de Godard, méditant la modernité du *Voyage en Italie* de Rossellini, était déjà : « le dispositif, pas la mise en scène ! »

La grande puissance du dispositif, dans le cinéma documentaire de Depardon, c'est qu'il permet d'encadrer le hasard sans en avoir peur ni la tentation de s'en protéger par un point de vue pré-sélectif. Le dispositif comme machine à cadrer du réel et le sensible comme tropisme : voilà l'équation de son cinéma.

Chaque plan filmé par Depardon acquiert immédiatement la dignité

d'un document ethnographique sur un être humain dont l'image est réfractaire à toute idée préconçue et à tout point de vue idéologique. Chaque bout de réel saisi par sa caméra et son magnétophone avec ce principe moral intuitif de non-empathie, ce regard sans point de vue a priori, garde son opacité vivante, son potentiel d'ouverture à de multiples perceptions et spéculations par le spectateur. Le réel capté dans ses plans reste du réel nu et cru là où il est si souvent « réduit », comme on le dit en cuisine, dans des documentaires plus « cuits » et plus empathiques. C'est ce qui fait que Depardon, en quarante ans, a construit patiemment, sans grande déclaration programmatique - ce n'est pas son genre - l'œuvre cinématographique qui trace le portrait le plus ample et le plus riche de la France et des Français de cette longue période historique où la France a beaucoup évolué. J'imagine que dans l'avenir, des chercheurs de tous ordres, travaillant sur la France de ces décennies, y trouveront une source incroyable d'observations, d'informations objectives, avec le sentiment de ne pas travailler sur une réalité déjà interprétée, filtrée, mais sur des documents de première main et de premier ordre. Les films de Depardon nous rappellent sans cesse que dans « documentaire » il y a « document ».

- Extrait 2 : « Détresse et langage »

Le trait commun de ces deux premiers dispositifs est l'attraction qu'exerce sur la caméra et le micro de Depardon des personnes dont l'accès au langage est lent, entravé, laborieux ou dérégulé (fous, paysans, inculpés mutiques, traumatisés du fait divers, du flagrant délit). Ce rapport difficile au langage a été pour Depardon la boussole infallible dans le choix, tout sauf hasardeux, des gens qu'il a eu, tout au long de sa vie, envie de rencontrer et de filmer.

Ce rapport malaisé au langage est souvent dans ses films le fait d'être en détresse, en déshérence de leur propre moi, parfois en vraie souffrance, voire en état de crise aiguë. Mais jamais on n'éprouve dans les films de Depardon le moindre sentiment d'obscénité ni de voyeurisme malsain comme celui provoqué par la télévision ou certains documentaires lorsqu'ils recherchent un effet de pathos ou de sensiblerie facile. On a toujours le sentiment, au contraire, que ces êtres là, en train de souffrir ou de se débattre sous nos yeux, témoignent de quelque chose d'irréductible à la pauvre psychologie ordinaire, d'une instance qui les dépasse mais dans laquelle nous les voyons pris, une instance symbolique, au sens fort du terme, qui agit sur eux sans qu'ils puissent en avoir une claire conscience, et dont ils souffrent. Ils sont visiblement aux prises avec de l'Autre plus qu'avec « les autres » dont le cinéaste fait partie.

Depardon n'a jamais été un cinéaste du dialogue avec les personnes qu'il filme, au sens où on l'entend banalement. Il a toujours résisté, d'instinct, à l'usage qui consiste à interpeller celui ou celle qu'il filme, à solliciter sa parole. Depardon reste volontiers muet, en tout cas extrêmement avare de mots dans une telle situation. Sa posture, dans le rapport avec ceux qu'il place devant sa caméra, est toujours en retrait, même - j'ai envie de dire plus encore - quand il les filme frontalement. C'est un des paradoxes de son geste cinéma : se mettre face à l'autre, sans gêne ni honte apparentes, mais sans engager véritablement un échange intersubjectif, sans un gramme d'hystérie de communication. Rester neutre, attendre ce qui va sortir de cet étrange mélange de co-présence et de non-demande. Ne pas avoir peur du silence, encore moins qu'il ne se passe rien quand la caméra tourne. Car de toute façon, comme disait Jean Eustache, « Quand la caméra tourne, le cinéma se fait », et c'est souvent

quand la communication est difficile, craintive, que le cinéma est le plus dans son rôle. Depardon a toujours été fasciné par la captation de ces longues minutes de silence où le langage s'arrête enfin, où ne reste en scène que le corps, le visage, l'inquiétude, le doute, une certaine présence opaque de l'autre. Je pense au plan de la minute de silence de Nelson Mandela au début de *Afriques, comment ça va avec la douleur ?*, mais aussi à tous ces plans, dans *San Clemente*, où des êtres privés de langage sont en état de détresse muette ou d'incompréhension devant l'objet caméra et cet homme qui les regarde derrière son étrange machine. Les paysans qu'a souvent filmés Depardon ont aussi une grande capacité à rester silencieux de longues minutes devant sa caméra, à résister à l'angoisse de la non-communication langagière.

En cela, Depardon est bien proche du cinéma du Godard qui prenait plaisir, dans les années 60, à filmer hors dialogue, voire hors fiction, le visage d'Anna Karina quand elle n'avait plus rien à jouer que sa pure présence ou à simplement regarder la caméra-Godard. Depardon n'est pas un cinéaste inclassable, c'est un cinéaste moderne en documentaire.

Quelque chose a toujours été au cœur de son cinéma : une pure co-présence à l'autre, inconfortable, malaisante, sans garde-fou, comme celle d'un chat et d'un chien qui n'attendent rien l'un de l'autre mais qui éprouvent instinctivement l'altérité irréductible de l'autre, tout le contraire de l'empathie « humaine » un peu écoeurante des films bien-pensants, si souvent bien-pesants. Il y a quelque chose de magnifiquement nu dans la façon dont Depardon filme ces êtres en détresse, en-deçà de toute communication illusoire avec eux, rendant impossible je ne sais quelle trouble et réconfortante complicité sur un point de vue supposé commun, une connivence préalable entre le cinéaste et le spectateur, comme cela s'est beaucoup pratiqué dans le cinéma « engagé ».

La misère du monde, sous la direction de Pierre Bourdieu, éd. Seuil, 1993

- Extrait 1 : Pierre Bourdieu au lecteur

Comment, en effet, ne pas éprouver un sentiment d'inquiétude au moment de rendre *publics* des propos *privés*, des confidences recueillies dans un rapport de confiance qui ne peut s'établir que dans la relation entre deux personnes ? Sans doute tous nos interlocuteurs ont-ils accepté de s'en remettre à nous de l'usage qui serait fait de leurs propos. Mais jamais contrat n'est aussi chargé d'exigences tacites qu'un contrat de confiance. Nous devons donc veiller d'abord à protéger ceux qui s'étaient confiés à nous (notamment en changeant souvent les indications, telles que les noms de lieux ou de personnes, propres à permettre de les identifier) ; mais il nous fallait aussi et surtout essayer de les mettre à l'abri des dangers auxquels nous exposerions leur parole en l'abandonnant, sans protection, aux détournements de sens.

- Extrait 2 : L'espace des points de vue par Pierre Bourdieu

Pour comprendre ce qui se passe dans des lieux qui, comme les « cités » ou les « grands ensembles », et aussi nombre d'établissements scolaires, rapprochent des gens que tout sépare, les obligeant à cohabiter, soit dans l'ignorance ou dans l'incompréhension mutuelle, soit dans le conflit, latent ou déclaré, avec toutes les souffrances qui en résultent, il ne suffit pas de rendre raison de chacun des points de vue saisi à l'état séparé. Il faut aussi les confronter comme ils le sont dans la réalité, non pour les relativiser, en laissant jouer à l'infini le jeu des images croisées, mais, tout au contraire, pour faire apparaître, par le simple effet de la juxtaposition, ce qui résulte de l'affrontement des visions du monde différentes ou antagonistes : c'est-à-dire, en certains cas, le *tragique* qui naît de l'affrontement sans concession ni compromis possible de points de vue incompatibles, parce que également fondés en raison sociale.

Témoins de Sophie G. Lucas, éd. La Contre Allée, 2016

Prix littéraire de la Région Pays de La Loire 2018

« C'est une drôle de chose, l'écriture. Quand je lis *Testimony* de Charles Reznikoff, je sais. Je sais que c'est là que je veux aller. Je veux tenter l'expérience du poète américain mais pas à partir d'archives. Je veux me rendre dans un tribunal. Je veux assister à des procès. Je veux froter l'écriture à cette réalité. Je veux capter des paroles, travailler des voix, des histoires. Je veux comprendre ce que disent ces procès de notre société. J'ai entamé ce travail. J'ai suivi des procès en correctionnel au Tribunal de Grande Instance de Nantes, de septembre à décembre 2013, en janvier et juin 2014, pour essayer d'approcher ce qui se cache derrière les violences, les faits divers.

À ce travail, d'autres fils se sont mêlés, inattendus, personnels, ceux d'un père en marge, dont la vie chaotique a trouvé des échos dans celles des prévenus, au fur et à mesure des procès. Et si c'était là l'objet

de toute cette démarche initiale ? Tenter de comprendre un père impossible en me faisant témoin d'autres vies, essayer de faire se manifester une vérité parmi d'autres possibles ? »⁹

- Extrait :

Sursis

Il est sec et mince. Petit. Ramassé. Il y a lui. Il y a sa femme. Il n'y a pas la fille. Il a abusé de sa fille. Elle avait sept ans. Aujourd'hui elle est majeure. Il est tremblant à la barre. Un an avec sursis. Il repart avec sa femme. Elle lui porte sa veste. Sa femme. Elle a ce geste. La mère de la fille. Elle a un geste. Pour. Lui. Ils sont ensemble. Le père et la mère. La mère et le père. Ils traversent le tribunal. Ils sont serrés l'un contre l'autre. Le père. La mère.

⁹In <https://www.babelio.com/livres/Lucas-Temoin/975923>, consulté le 28/10/2019